

Η ΑΝΑΓΟΡΕΥΣΗ ΣΕ ΕΠΙΤΙΜΟ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ  
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ  
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ **OLIVER TAPLIN**  
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΚΛΑΣΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΣΤΟ MAGDALEN COLLEGE  
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ

Την 11<sup>η</sup> Μαρτίου 2013, ημέρα Δευτέρα και ώρα 19.00, στη Μεγάλη Αίθουσα Τελετών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, αναγορεύθηκε επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ο κύριος **Oliver Taplin**, Καθηγητής Κλασσικής Φιλολογίας στο Magdalen College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης.

### ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

- \* Προσφώνηση από τον Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή κύριο Θεοδόσιο Ν. Πελεgrίνη.
- \* Χαιρετισμός από τον Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, κύριο Βάλτερ Πούχγερ.
- \* Παρουσίαση του έργου και της προσωπικότητας του τιμωμένου από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή κύριο Πλάτωνα Μαυρομούστακο.
- \* Αναγόρευση του τιμωμένου:  
Ανάγνωση των κειμένων του Ψηφίσματος του Τμήματος, της Αναγόρευσης και του Διδακτορικού Διπλώματος, από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής, Καθηγητή κύριο Πλάτωνα Μαυρομούστακο.  
Περιένδυση του τιμωμένου με την τήβεννο της Σχολής, από την Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, Καθηγήτρια Αμαλία Λ. Μόζερ.
- \* Ομιλία του τιμωμένου με θέμα: «Bringing together Philology and Theatre: An idea sown at Epidavros in 1962».

## ΠΛΑΤΩΝΑ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΥ

Καθηγήτρια, Προέδρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών

### ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΤΙΜΩΜΕΝΟΥ

Κύριοι Ακαδημαϊκοί  
Κύριε Πρότανη,  
Κυρίες και κύριοι Κοσμήτορες,  
Αγαπητές και Αγαπητοί συνάδελφοι,  
Αγαπητές φοιτήτριες και Αγαπητοί φοιτητές,  
Αγαπητές φίλες,  
Αγαπητοί φίλοι,

*«From early on in my graduate studies [...] I knew that I wanted to develop interpretation through performance, and to work out methods for inferring performance from the implicit evidence of the texts themselves»* η εξομολογητική αυτή διαπίστωση του Όλιβερ Τάπλιν<sup>1</sup> νομίζω ότι με τον καλύτερο δυνατό τρόπο μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε το έργο του, και να αναδείξουμε με τον πιο σαφή τρόπο, τους λόγους που οδήγησαν στην απόφαση της σημερινής αναγόρευσής του σε διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Ας μου επιτραπεί να ξεκινήσω, τη σημερινή *laudatio*, με την ακόλουθη διαπίστωση: Όσο η παγκόσμια σκηνή της κλασικής φιλολογίας οφείλει στο ερευνητικό έργο του τιμωμένου, άλλο τόσο η γραφή για το θέατρο, η θεατρολογία οφείλει στη διδασκαλία του. Με αυτή τη βασική σκέψη στο μυαλό θα προσπαθήσω να παρουσιάσω το έργο του Όλιβερ Τάπλιν, στον περιορισμένο χρόνο ενός εγκωμίου, όσο κάτι τέτοιο είναι δυνατό, θεωρώντας ότι το βασικό νήμα για να παρακολουθήσουμε την πνευματική του πορεία είναι η απαρασάλευτη διατήρηση της ισόνομης παρουσίας των τεκμηρίων της σκηνής και των τεκμηρίων του γραπτού λόγου στη συλλογιστική του.

Ο Όλιβερ Τάπλιν από το 1973 δίδαξε αρχαία ελληνικά, λατινικά και αρχαία ελληνική λογοτεχνία στο Magdalen College, της Οξφόρδης έως το 2008 που συνταξιοδοτήθηκε. Στο διάστημα της διδακτικής του παρουσίας στην Οξφόρδη υπήρξε επίσης καθηγητής για σημαντικά διαστήματα στο Dartmouth College, New Hampshire (1981) στο University of California at Los Angeles (UCLA 1987, 1990) στην Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, στο Παρίσι, αντεπιστέλλον μέλος της Βρετανικής Ακαδημίας, Πρόεδρος της ένωσης

---

<sup>1</sup> Το παράθεμα από το ανέκδοτο κείμενο του Oliver Taplin «Brief journal of my academic life-journey (so far)» που μου παραδόθηκε για να περιληφθεί σε συλλογικό τόμο του *Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος* (υπό έκδοση)

Κλασικών Σπουδών της Βρετανίας. Τιμημένος με σημαντικά ακαδημαϊκά βραβεία [Cromer Greek Prize –British Academy, 1971, Conington Prize –1974] ξεκίνησε πολύ νωρίς την ακαδημαϊκή του παρουσία αφού ολοκλήρωσε σπουδές στο Corpus Christi College, της Οξφόρδης. Κατά το διάστημα των σπουδών του στάθηκε καθοριστική η επίδραση δύο φωτισμένων προσωπικοτήτων, του John Gould και του Eduard Fraenkel, στην Οξφόρδη καθώς και του Bernard Knox κατά τη παραμονή του για μεταπτυχιακές σπουδές στην Ουάσιγκτον. Παράλληλα όμως με τις σπουδές του στην κλασική φιλολογία ο φοιτητής Όλιβερ Τάπλιν καθορίζεται από την ανάγνωση των κειμένων του ηθοποιού, θιασάρχη και σκηνοθέτη Harley Granville–Barker (1877–1946): οι πρόλογοί του στα έργα του Σαίξπηρ άσκησαν βαθιά επίδραση στον προβληματισμό του και προκάλεσαν τις πρώτες σκέψεις για τη σύνδεση του θεάτρου με τις κλασικές σπουδές. Αποφασιστικό ρόλο σ’ αυτή την κατεύθυνση έπαιξε και η γνωριμία του με το έργο του συγγραφέα, σκηνοθέτη και ιστορικού του θεάτρου John Louis Styan (1923–2001).

Όσο καίρια για τη διαμόρφωση της σκέψης του υπήρξε η κατά τα φοιτητικά του χρόνια επαφή με το έργο σημαντικών ακαδημαϊκών και διανοητών, άλλο τόσο υπήρξε σημαντική η επαφή του με την Ελλάδα και το ελληνικό τοπίο. Δεκαοκτάχρονος φοιτητής το 1962 έρχεται για πρώτη φορά με το τραίνο στην Αθήνα, τότε το ταξίδι κρατούσε τρεις μέρες, κι από τον Πειραιά πήρε το μικρό πλοίο που πήγαινε στην Παλιά Επίδαυρο, κι από εκεί στο αρχαίο θέατρο. Η παρακολούθηση των παραστάσεων στο θέατρο της Επιδαύρου άσκησαν βαθιά επίδραση στον νεαρό τότε φοιτητή. Είναι η στιγμή στη ζωή του που διαμόρφωσε το σύνολο της επιστημονικής του παρουσίας: καθόρισε όχι μόνο τον κύκλο των επιστημονικών του ενδιαφερόντων αλλά και τους τρόπους προσέγγισης και ανάλυσης της αρχαίας ελληνικής γραμματολογίας. Ίσως η απόλυτη επιβεβαίωση αυτής της επίδρασης να είναι η σημερινή μας τελετή και η επιθυμία του να μας απευθύνει σήμερα μια ομιλία για τη σχέση του με το αυτό το μαγευτικό αργολικό θέατρο<sup>2</sup>.

Το ταξίδι στην Ελλάδα του Όλιβερ Τάπλιν συνεχίστηκε όλα τα επόμενα χρόνια. Κάθε χρόνο από τότε μέχρι σήμερα προσέθετε μια ψηφίδα στη σχέση του με τα αρχαία κείμενα, κάθε χρόνο το ταξίδι στην Ελλάδα προσέθετε μια παρατήρηση, απαντούσε σε ένα ερώτημα. Η διαμόρφωση της σκέψης του και η σύνδεση της φιλολογικής του προσέγγισης με την ελληνική γεωγραφία και το ελληνικό τοπίο χρόνο με το χρόνο εμπλουτιζόταν: η σχέση με την Ελλάδα αποτέλεσε το όχημα για μια προσέγγιση της κλασικής φιλολογίας βασισμένη

---

<sup>2</sup> «I was a pilgrim, enthralled and fascinated by the theatricality of what I saw at Epidaurus, by the unfolding power and pulse of the tragedies, the exuberant unpredictability of the comedies. They turned the texts that I was so laboriously studying into living actuality, into tears and laughter, into music and poise, suspense, physical expressiveness, audible and visible experiences. This was one of the fortunate turning–points which I can now see, in retrospect, have shaped the course of my academic life, and which, in their small way, may have affected the wider appreciation of ancient Greek theatre over the past 30 years.» ό.π.

στη σύνδεσή της με το ελληνικό τοπίο και των ανθρώπων του με μια ευφυή και σταθερή αντιμετώπιση των αρχαίων κειμένων όχι ως θαυμαστά και ιερά μνημεία της ανθρώπινης σκέψης αλλά ως έμπρακτες αποτυπώσεις μιας εικόνας της πραγματικότητας. Δεινός οδοιπόρος, ακολουθώντας την παράδοση παλαιών περιηγητών των περασμένων αιώνων, περπάτησε σε όλους τους δρόμους και σε όλα τα μονοπάτια της Ελλάδας: από τους Δελφούς στη Θήβα, από τις Μυκήνες στη Σπάρτη, αναβίωσε τις διαδρομές των τραγικών ηρώων, αντιμετώπισε όλες τις ενδοκειμενικές πληροφορίες ως οδηγούς για τη χάραξη διαδρομών στους χώρους όπου έδρασαν οι τραγικοί ήρωες, αναζητώντας την πραγματική εικόνα των αρχαίων τοπίων. Αυτή η πρακτική σχέση με τα κείμενα και το χώρο προσέφερε σε όσους είχαμε την τύχη να παρακολουθήσουμε μαθήματα ή διαλέξεις του τη χαρά να ανακαλύπτουμε έκπληκτοι πού βρίσκεται για παράδειγμα το αμαξιτό τρίστρατο όπου έγινε ο φόνος του Λαΐου, να καταλαβαίνουμε γιατί ο Όμηρος αναφέρεται σε τοπωνύμια και τοπία που για μας είναι σήμερα άγνωστα: για τους αρχαίους ακροατές δημιουργούσαν μία εικόνα του κόσμου τόσο σαφή και ευανάγνωστη όσο εύκολο είναι για μας να ανασυνθέσουμε την εικόνα σύγχρονων μεγαλουπόλεων που δεν έχουμε επισκεφθεί μόνο και μόνο από την αναφορά σε κάποιο από τα πασίγνωστα μνημεία τους. Η αιτιολογία των Ομηρικών επών, η αναζήτηση των τοπολογικών τους αναφορών, οδήγησε και σε μία ακόμη μορφή αναζήτησης της θεατρικότητας των κειμένων. Οι τρόποι αφήγησης της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* στην αρχαιότητα αποτέλεσαν το στοιχείο που συνέδεσε τις ομηρικές του αναγνώσεις με τη μελέτη των κειμένων που αποτελούν το σώμα του αρχαίου δράματος. Κι αυτή η μελέτη με τη σειρά της οδήγησε στην προσπάθεια κατανόησης των εικόνων της σκηνής και των αποτυπώσεών τους. Από τα κείμενα άρχισε να διαμορφώνει εικόνες που έβρισκαν την αντιστοιχία τους στην αγγειογραφία. Έτσι διαμορφώνονται οι τρεις χώροι στους οποίους επικεντρώνεται η ερευνητική περιέργεια και η επιστημονική παρουσία του Όλιβερ Τάπλιν: Αρχαίο Δράμα–Όμηρος–Αγγειογραφία. Και οι τρεις συνδέονται υπόγεια με το ίδιο πάντα νήμα: την αναζήτηση του θεατρικού την κατανόηση της εικόνας του θεάτρου και την ανάδειξη της σκηνής. Την απάντηση των ερωτημάτων που συσκοτίζουν τη σχέση μας με το αρχαίο κόσμο από το φως της σκηνής.

Με συστηματική αντιμετώπιση αινιγμάτων που μόνο με πρακτικό τρόπο μπορούν απαντηθούν ο Όλιβερ Τάπλιν δημιούργησε ένα επιστημονικό έργο που άλλαξε εδραιωμένες αντιλήψεις της κλασικής φιλολογίας και συνέβαλε στην ανάδειξη της σημασίας των θεατρικών σπουδών. Η πεποίθησή του ότι οποιοδήποτε κείμενο, οποιαδήποτε γραπτή εκδοχή προφορικού λόγου είναι ημιτελής αν δεν γνωρίζουμε το ρυθμό, τον τόνο της εκφοράς, την απόχρωση ή την ένταση της φωνής, την έκφραση του προσώπου, τη στάση ή την εικόνα του προσώπου που τον εκφέρει<sup>3</sup>, ανακαλεί στη μνήμη μου απόψεις που έχουν διατυπωθεί από σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου.

---

<sup>3</sup> «All students of the theatre–indeed anyone who has thought about human communication–must be aware that the written quotation of any spoken sentence is a very incomplete transcript of what

«Αν τα έργα γράφτηκαν για να τα δούμε στη σκηνή, θα έπρεπε να θεωρούμε ότι είναι ημιτελή όταν τα διαβάζουμε. Τώρα βέβαια, δεν περιμένουμε κανείς να πει ότι βρίσκει τον Άμλετ βαρετό ή ημιτελή όταν τον διαβάσει, και βέβαια υπάρχουν πολλοί που αισθάνονται απογοητευμένοι αφού έχουν παρακολουθήσει μια παράσταση του έργου και λένε: 'Όχι, αυτός δεν είναι ο Άμλετ του Σαίξπηρ'. Αν δεν μπορούμε να κάνουμε καμιά προσθήκη για να βελτιώσουμε ένα έργο τέχνης, θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε 'τελειωμένο'—πλήρες. Ο Άμλετ τελείωσε—ήταν πλήρης—όταν ο Σαίξπηρ έγραψε τον τελευταίο του στίχο, και απέμεινε για μας να το συμπληρώσουμε με την κίνηση, τη σκηνή, τα κοστούμια ή τον χορό, δηλαδή να υπονοήσουμε ότι είναι ατελής και ότι χρειάζεται αυτές τις προσθήκες»<sup>4</sup>.

Η ρήση ανήκει στον Έντουαρντ Γκόρντον Κραϊγκ και αντιστοιχεί απόλυτα στον προβληματισμό του Όλιβερ Τάπλιν.

Οι τρεις χώροι της κλασσικής φιλολογίας στους οποίους αποτυπώνονται οι προβληματισμοί του Όλιβερ Τάπλιν είναι σαφώς ορατοί και διαχωρισμένοι στα επτά βιβλία που εξέδωσε αυτοτελώς από το 1977 μέχρι το 2008.

Η συσχέτιση με τη σκηνή και τις παραμέτρους της παράστασης είναι το στοιχείο που κατέστησε το πρώτο βιβλίο του Όλιβερ Τάπλιν το *The Stagecraft of Aeschylus* που εκδόθηκε το 1977 ως ένα από τα πιο σημαντικά έργα της σύγχρονης αγγλόφωνης κλασσικής φιλολογίας<sup>5</sup>. Η σκηνική τέχνη του Αισχύλου εξετάζεται μέσα από τη δραματική λειτουργία των εισόδων και των εξόδων. Η βασική θέση συνίσταται στην παραδοχή ότι οι εισοδοί στην σκηνή και οι έξοδοι από τη σκηνή δεν αποτελούν απλώς ένα στοιχείο της δράσης που καθορίζει το ρυθμό της εξέλιξης του δράματος αλλά είναι τα κομβικά στοιχεία για την κατανόηση και ερμηνεία των σημασιών, των εννοιών που φέρει το κείμενο. Ένα έργο ειδικευμένης φιλολογικής ανάλυσης το οποίο ο συγγραφέας του αντιμετωπίζει ταυτόχρονα ως μία «συμβολή στην κατεύθυνση κατανόησης της 'γραμματικής' της δραματικής τεχνικής των Ελλήνων τραγικών, ερμηνευτικό υπόμνημα πάνω σε ορισμένες πτυχές της αισχύλειας σύνθεσης και ένα εγχείρημα κειμενικής κριτικής»<sup>6</sup>. Η συνέχεια του προβληματισμού του σχετικά με τα θέματα παράστασης του αρχαίου δράματος βρίσκεται στο δεύτερο βιβλίο του *Greek*

---

was conveyed by the utterance itself. On one level we miss the tone of voice, nuance, pace, stress; and we miss facial expression, gesture and the physical posture and positioning of the speaker and addressee. Even more profoundly, the transcript does not convey the roles and social or personal relationships of the real people involved, their past, their shared assumptions, the full circumstances of the speech-act.» στο: *Greek Tragedy in Action*, σ.2

<sup>4</sup> Edward Gordon Craig: «The Art of the Theatre. The First Dialogue», In: *On the Art of Theatre*, Seven Arts Book Club, London 1958, σ. 143. (1<sup>η</sup> έκδοση 1905) Απόδ. Πλ. Μ.

<sup>5</sup> *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press, 1977. Pp. ix + 508.

<sup>6</sup> *Ο.π.* σ.1 « It is at one and the same time a reference book [a contribution towards the «grammar» of the dramatic technique of the Greek tragedians] a commentary on certain aspects of Aeschylus' composition, and an attempt at literary criticism» cf. Christopher Gill in *Theatre Research International* Vol. 15 / 3 Sept 1990, pp.263.

*Tragedy in Action* που κυκλοφόρησε το 1978<sup>7</sup> (και στα ελληνικά το 1988)<sup>8</sup>. Εδώ η προσπάθεια να απελευθερωθεί η αρχαία ελληνική τραγωδία από τις δεσμεύσεις της ακαδημαϊκής μελέτης και να επιστρέψει στη σκηνή στηρίχθηκε στις ίδιες βασικές παραδοχές με παρατηρήσεις και παραδείγματα από το υπόλοιπο σώμα της αρχαίου δράματος. Η βασική θέση πως τα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας που έχουμε στη διάθεσή μας σήμερα αποτελούν γραπτά / κείμενα (scripts) σχεδιασμένα να παρουσιαστούν από σκηνής αποτέλεσε μια παραδοχή όχι μόνο για την ακαδημαϊκή κοινότητα αλλά και για ένα διευρυμένο κοινό που περιελάμβανε και τους δημιουργούς του θεάτρου με άμεσο αποτέλεσμα και τη δημιουργία ενός χώρου επαφής του καθηγητή της Οξφόρδης με του δημιουργούς του θεάτρου.

Η σχέση αυτή που περιλαμβάνει τη στενή φιλία με τον ποιητή Toni Harrison, μια φιλία που συνεχίστηκε στη συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας για την παράσταση της *Ορέστειας* και τη συνεργασία με άλλους σημαντικούς σκηνοθέτες και δημιουργούς του αγγλικού θεάτρου αλλά και Έλληνες δημιουργούς, ανάμεσα στους οποίους θα αναφέρω, ενδεικτικά, τον Διονύση Φωτόπουλο, τη Ρένη Πιττακή, τη Λυδία Κονιόρδου, που γνώρισε από τη συχνή συμμετοχή του στα συνέδριο των Δελφών σχεδόν κάθε χρόνο μετά το 1985. Η επικοινωνίες αυτές οδήγησαν σταδιακά στο πιο έντονο ενδιαφέρον για έναν άλλο χώρο: τον χώρο της πρόσληψης του αρχαίου δράματος και της αρχαίας ελληνικής σκέψης που αποτέλεσε το θέμα στα δύο επόμενα δύο βιβλία του *An Odyssey round Odysseus* και *Greek Fire* (1989 και 1990)<sup>9</sup>. Τα δύο αποτυπώνουν το καθένα με διαφορετικό τρόπο την περιπέτεια του Όλιβερ Τάπλιν με την ελληνική σκέψη και τον ελληνικό χώρο λειτουργώντας κάπως συμπληρωματικά αλλά και προοικονομώντας τα θέματα με τα οποία θα ασχοληθεί στην συγγραφική παραγωγή που θα ακολουθήσει. Στο πρώτο με αφορμή τη διαδρομή του Οδυσσέα, που αποτέλεσε το θέμα μιας σειράς ραδιοφωνικών εκπομπών του BBC, σε συνεργασία με τη σύντροφό του Beaty Rubens, συνδυάζεται η αρχαιογνωσία του Όλιβερ Τάπλιν με την αγάπη για τον Όμηρο και το ελληνικό τοπίο, με ένα πλούτο γνώσεων και αναφορών σε επιβιώσεις των στοιχείων του ομηρικού έπους στην παγκόσμια λογοτεχνία και τέχνη. Αυτή η σύνδεση πολύ γρήγορα, οδηγεί τον Τάπλιν στη συγγραφή του επόμενου βιβλίου που με τον τίτλο *Ελληνικόν Πυρ* (όπως το μετέφρασε η Έλενα Πατρικίου το 1992) εξετάζει τους τρόπους κατανόησης της αρχαίας Ελλάδας από τον σύγχρονο κόσμο, πως «ο σύγχρονος κόσμος άντλησε έμπνευση από, αντέδρασε κατά, μιμήθηκε, μετέπλασε, παρώδησε, ανακύκλωσε, υπονόμεισε ή δέχθηκε την 'κλασική'

<sup>7</sup> *Greek Tragedy in Action*, London and Berkeley 1978 (revised edition 1985); Translations: Greek (Athens 1988); Japanese (Tokyo 1991); Polish (Warsaw 2005).

<sup>8</sup> *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μετάφραση Β.Ασημομύτη, Εκδόσεις Δημ. Χ. Παπαδήμα, Αθήνα 1988.

<sup>9</sup> (with B. Rubens) *An Odyssey round Odysseus* (BBC, London 1989).—*Greek Fire* (London 1990; New York 1990); Dutch (Utrecht 1990); Portuguese (1990); French (Paris 1990); German (Stuttgart 1991); Greek (Athens 1993).

Ελλάδα»<sup>10</sup>. Το ενδιαφέρον για την πρόσληψη των αρχαίων που επιβεβαιώνουν τα δύο βιβλία αυτά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οδήγησε σε μεγάλο ποσοστό τα βήματα του Όλιβερ Τάπλιν στον αγγλόφωνο αλλά και τον διεθνή ακαδημαϊκό χώρο κατά τα χρόνια που θα ακολουθήσουν.

Η ενασχόληση με τον Όμηρο παρουσιάζεται στο επόμενο βιβλίο του. Το αγόρι από την Αγγλία που περπάτησε σε ολόκληρη την Ελλάδα αναζητώντας τα ίχνη των αρχαίων τόπων είχε πάντα μαζί του, σε ένα δερμάτινο σακίδιο, αγορασμένο από το Μοναστηράκι, τα ομηρικά έπη. Ο ώριμος καθηγητής απ' την Οξφόρδη τα χρόνια που ακολουθούν επισκέπτεται την Ελλάδα κάθε φορά με το ίδιο σακίδιο και πάντα με το ίδιο βιβλίο. Το *Homeric Soundings* που εκδίδεται το 1994<sup>11</sup> συνδυάζει τους προβληματισμούς για την παραστατικότητα των ομηρικών ετών, με τη αποτύπωση της τοπογραφίας στις αφηγηματικές τεχνικές, την προφορικότητα του έπους με την παραστατικότητα. Η συσχέτιση του κειμένου με τους τρόπους απόδοσής του, η ισχυρή σημασιοδότηση της προφορικής διάδοσής του, η παρουσίαση των μεγάλων ενοτήτων που το καθορίζουν και η σύνδεσή τους με τον αφηγηματικό χρόνο προσδίδει στα ομηρικά έπη τα χαρακτηριστικά μιας ωδής μεγάλης διάρκειας που οφείλει τη μορφή της στη επιτελεστική της διάσταση και τη σχέση με το κοινό των ακροατών της.

Η πρακτική διάσταση στην αντιμετώπιση του ομηρικού έπους που κρύβεται πίσω από την προσέγγιση του Τάπλιν νομίζω ότι πηγάζει από το ενδιαφέρον του για τις σκηνικές τέχνες. Κατά τον ίδιο τρόπο που μελετά τις διαδρομές των ηρώων στον αρχαίο κόσμο του Οδυσσέα ή του Οιδίποδα αντιμετωπίζοντας την πραγματική διάσταση αυτών των διαδρομών, δηλαδή την κίνηση των ηρώων μέσα στον γεωγραφικό χώρο, ενδιαφέρεται και για μια ακόμη διάσταση της θεατρικής παράστασης: τη διασπορά της στον χώρο έξω από την Αθήνα και τη μετατροπή της σε όχημα διάδοσης των κοινωνικών και πολιτικών αξιών της Αθήνας σε όλες τις πόλεις του εξελληνισμένου κόσμου. Το ενδιαφέρον για την πορεία του αρχαίου δράματος έξω από την Αθήνα αποτέλεσε τη γέφυρα σύνδεσης με το ενδιαφέρον του για την αγγειογραφία. Η μελέτη των απεικονίσεων της κωμωδίας στα αγγεία της Κάτω Ιταλίας που αποτέλεσε το θέμα του βιβλίου *Comic Angels* (1993)<sup>12</sup> επιβεβαίωσε τις απόψεις για τη διάδοση του αρχαίου δράματος μακριά από την Αθήνα και για το ότι τα κείμενα αυτά αποτελούσαν μία αναγνωρίσιμη πολιτιστική δεξαμενή ιδεών κοινών για όλο τον αρχαίο κόσμο. Η τροφοδοσία της εικονογραφίας των αγγείων με θέματα από το αρχαίο δράμα αποτέλεσε το θέμα του τελευταίου βιβλίου του Όλιβερ Τάπλιν. Το *Pots and Plays* (2007)<sup>13</sup> παρουσιάζει αναλυτικά τις σκηνές του αρχαίου δράματος

---

<sup>10</sup> *Ελληνικόν Πύρ*, μετάφραση Έλενα Πατρικίου, Καστανιώτης 1992, σελ 7.

<sup>11</sup> *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad* (Oxford 1992, reprinted in paperback, 1994).

<sup>12</sup> *Comic Angels—and other approaches to Greek drama through vase-painting* (Oxford 1993, reprinted in paperback, 1994).

<sup>13</sup> *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC* (Getty Museum Publications, Los Angeles, 2007)

οι οποίες διασώζονται στην αγγειογραφία αναδεικνύει τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και το θέατρο, αποσαφηνίζει το περιεχόμενο των εικόνων αλλά και αποκαλύπτει το βλέμμα του συστηματικού θεατή που κρύβεται πίσω από τη ματιά του κλασικού φιλόλογου. Η εξήγηση των σκηνών που αποτυπώνονται στα σωζόμενα αγγεία σε διάφορες συλλογές ανά τον κόσμο δεν είναι μόνο μια παρουσίαση γοητευτικών απαντήσεων σε αινιγματικές εικόνες αλλά και η αποκάλυψη της δημοφιλίας έργων που γνώρισαν τη δόξα της σκηνής στην εποχή τους για να περάσουν στη λήθη τούς επόμενους αιώνες.

Η συστηματική μελέτη της αγγειογραφίας αποτέλεσε ταυτόχρονα και την επιβεβαίωση μιας εξαιρετικά σημαντικής τροπής στην επιστημονική του πορεία: τη στροφή στα ζητήματα πρόσληψης του αρχαίου δράματος ως παραστασιακού γεγονότος. Το ενδιαφέρον αυτό τροφοδότησε την ανάληψη πρωτοβουλιών που όχι μόνο επέβαλε νέα αιτήματα στις κλασικές σπουδές αλλά συνέβαλε και στην ανάπτυξη ενός συστηματικού διαλόγου μεταξύ των κλασικών φιλόλογων και των θεατρολόγων. Η σχεδόν ταυτόχρονη ίδρυση στην Οξφόρδη του Archive of Performances of Greek and Roman Drama με τη συνεργασία της Edith Hall και της Fiona Macintosh, το 1996, και του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος με τη συνεργασία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1995 είναι η έμπρακτη απόδειξη αυτού του ενδιαφέροντος. Η συμμετοχή του στις δύο αυτές μονάδες ακαδημαϊκής έρευνας οδήγησε στην έκδοση ενός σημαντικού αριθμού βιβλίων σχετικά με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και την κριτική αντιμετώπιση των παραστάσεων του στα οποία με το ένα ή τον άλλο τρόπο συμμετείχε: τη σημαντική συμβολή του στην τρίγλωσση έκδοση *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στους Νεότερους Χρόνους* που εκδόθηκε στην Αθήνα από τον Καστανιώτη το 1999 –το πρώτο βιβλίο από το συνέδριο που διοργάνωσε το Ευρωπαϊκό Δίκτυο το 1999 στην Κέρκυρα–, με το άρθρο «‘Greek with Consequence’: The Rebirth of Ancient Drama in Modern Theatre», ακολούθησαν οι συλλογικές εκδόσεις *Medea in performance 15000–2000* (2000), *Oxford Studies in Ancient Culture and Representation* (2004), *Agamemnon in Performance, 458BC to AD2004* (2004) που επιμελήθηκε με τους συνεργάτες του Αρχείου της Οξφόρδης καθώς και η ογκώδης έκδοση *Literature in the Greek and Roman Worlds. A new perspective* (2001) που ο ίδιος διηύθυνε και επιμελήθηκε<sup>14</sup>. Στην εκδοτική του δραστηριότητα περιλαμβάνονται<sup>15</sup> και η ίδρυση του πολύ επιτυχημένου περιοδικού *OMNIBUS* όπου δημοσιεύονται άρθρα νέων ερευνητών

---

<sup>14</sup> *Medea in performance 15000–2000* ed. with Edith Hall and Fiona Macintosh (Legenda, Oxford 2000); *Literature in the Greek and Roman Worlds. A new perspective* (Oxford 2000). Overall editor and contributor of «Introduction» (pp.1–17) and «The spring of the Muses: Homer and related poetry» (pp. 22–57). Reissued as two paperbacks, 2001; *Oxford Studies in Ancient Culture and Representation* (ed. with RRR Smith and Simon Price), Oxford 2004; *Agamemnon in Performance, 458BC to AD2004* (ed. with F. Macintosh, P. Michelakis and E. Hall) Oxford 2005.

<sup>15</sup> *OMNIBUS*, issues 1–3 (Founder Editor), 10–11, 18–19, 28–29, 37–38; *The Collected Essays of Colin Macleod* (Oxford 1983).



των κλασικών σπουδών, καθώς και ένα τόμο με δοκίμια του πρόωρα χαμένου *Colin Macleod*.

Αυτή η σύντομη αναδρομή στο συνολικό έργο δεν αναφέρθηκε στο πολύ σημαντικό διδακτικό του έργο: γι' αυτό ίσως πιο κατάλληλοι είναι οι δεκάδες απόφοιτοι, οι φοιτητές και οι φοιτήτριες που εμπνεύστηκαν από τη διδασκαλία του αγάπησαν τα ελληνικά γράμματα και αφιερώθηκαν στις κλασικές σπουδές, πολλοί από τους οποίους είναι μαζί μας σήμερα. Σε αυτή τη διάσταση της παρουσίας του οφείλεται και η αφιερωματική έκδοση *Performance, Iconography, Reception* που εκδόθηκε το 2008<sup>16</sup>: στον τίτλο συνυπάρχουν τα τρία πεδία που ο Όλιβερ Τάπλιν καλλιέργησε όλα αυτά τα χρόνια. Η πρόταξη της παράστασης (αυτή είναι η έννοια της *Performance* εδώ) στον τίτλο αυτού του αφιερωματικού τόμου είναι ίσως και η δικαίωση της μεγάλης προσπάθειας του για την προσέγγιση των κλασικών και των θεατρικών σπουδών.

Έχουν περάσει γύρω στα είκοσι χρόνια από τότε που πρωτοσυναντηθήκαμε με τον Όλιβερ Τάπλιν, και δεκαέξι χρόνια από τότε που με ένα αγγλέζικο τζιπ, σαράβαλο, μέσα σε μια καταρρακτώδη βροχή στην Κέρκυρα ιδρύσαμε το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος με την αποφασιστική συνδρομή του Βάλτερ Πούγχερ. Από τότε μέχρι σήμερα ο Όλιβερ Τάπλιν ήταν ο πιο σταθερός συνεργάτης και ο πιο δυναμικός εμπνευστής των δραστηριοτήτων που πραγματοποιήθηκαν με τη συμβολή πολλών πανεπιστημιακών, μελών του Δικτύου από πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Ο δάσκαλος στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και ο χαρισματικός ομιλητής των καλοκαιρινών μαθημάτων στην Επίδαυρο, ο μόνιμος φίλος της ελληνικής ακαδημαϊκής κοινότητας και ο πάντα περιέργος ερευνητής του ελληνικού τοπίου, ο αφιερωμένος στις κλασικές σπουδές λάτρης του θεατρικού λόγου, ο κλασικός φιλόλογος με τη στάση του συνειδητού θεατή. Από την Αθήνα στη Μονεμβασία, και από την Επίδαυρο στους Δελφούς, από το βροχερό Λονδίνο στην ηλιόλουστη Καλιφόρνια, ο Άγγλος καθηγητής ταξιδεύει με τον Όμηρο στο σακίδιο του και με την ίδια νεανικότητα μοιράζεται μαζί μας κάθε του ανακάλυψη. Για όλους αυτούς του λόγους το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών αποφάσισε να απονεμίσει τον τίτλο του Επίτιμου Διδάκτορα, τον ύψιστο τίτλο που μπορεί να προσφέρει σε ένα λαμπρό μέλος της παγκόσμιας ακαδημαϊκής κοινότητας με την ευχή οι συναντήσεις και οι ανταλλαγές ανάμεσα στις κλασική φιλολογία και τις θεατρικές σπουδές να συνεχίσουν τα επόμενα χρόνια αυτό τον τόσο γοητευτικό διάλογο που εδραίωσε στη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα με το έργο του ο Όλιβερ Τάπλιν.

---

<sup>16</sup> Reverman Martin & Wilson Peter (eds): *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008.

**OLIVER TAPLIN**

Καθηγητή Κλασικής Φιλολογίας στο Magdalen College του Πανεπιστημίου της  
Οξφόρδης

**OMIAIA  
BRINGING TOGETHER PHILOLOGY AND THEATRE:  
AN IDEA SOWN AT EPIDAVROS IN 1962**

Madame Kosmetor,  
Ladies and Gentlemen,  
Colleagues and Friends,

When I first set foot in Athens on a spring day in 1962, after three and a half days on the train, I could not have dreamt that 51 years later (after three and a half hours on the plane) I would come back to this splendid ceremony. Yet that first visit, when I stayed in Greece for four months, changed my whole life, and planted the seeds of my future work in the study and performance of ancient Greek drama. Firstly the warmth and vitality of the people I met, along with the beauty of the landscape and the refreshment of the sea, have led to Greece becoming my much-loved second homeland. And please believe that in these hard times Greece still has many friends throughout Europe—I mean real people whose lives have been made fuller by their experience and knowledge of Greece.

And secondly I discovered back then that ancient Greek drama did not mean only the great texts, but inextricably included their performance, alive in the theatre 2500 years ago, and still alive today. The key location for this revelation to me was Epidaurus. I would like to take this opportunity to tell you how that came about, and something of what it has led me to since then. But, before I continue in English, let me first thank you, in your mellifluous language, for this great honour bestowed by the National and Capodistrian University, an honour which, I feel, crowns my academic career.

\*\*\*

So in 1962, by the age of 18 I was already captivated by the theatre, and had acted in school-plays. So when the summer festival began at Epidavros that year, I caught the little passenger-boat, the Galene, over to Palaia Epidavro, and began to hang around the theatre. Soon I managed to persuade the formidable Katina Paxinou to allow me to sit in on rehearsals; I made friends with some of the actors; I slept on a roof in Ligourio, and sometimes with the Red Cross in their tents in the sanctuary itself. I remember seeing Bacchai, Helen, Herakles and Oedipus at Colonus. Those performances made a huge impression on me. And they meant that, before I started studying the texts at University, I was already keenly aware of their performative dimension. Their theatricality was never secondary for me.

I can tell you the moment that I remember most vividly: it was towards the end of Oedipus at Colonus, when the thunder has sounded, and Oedipus realises that it

is time for him to depart to his death. Throughout the play the blind man has, of course, been totally dependent on his daughters to guide his every step: but now he leads the way, and those with sight follow behind him. How well I recall Alexis Minotis setting off, with his hands stretched out in front of him:

My children, follow me this way—

I'm strangely turned into your leader, as you have been to me.

Move, step, but do not touch me;

let me find out for myself the sacred grave

where it is fated that I shall be hidden in the land.

This way... here.... come.... this way.

τῆδ', ὠδε, τῆδε βᾶτε

When I was fortunate enough 4 years later to have the opportunity to embark upon research, I already knew that I wanted to study Greek tragedies as performance. My early work was very much text-based—I was a student of Eduard Fraenkel after all—and I worked with the basic axiom that, if you study the text carefully enough, all the evidence is implicit there for how the plays were originally performed, performed under the direction of the playwright, himself the *didaskalos*. And at that time I tended to maintain that modern performances should also faithfully follow the stage-directions built into the text. I still think that this approach can open up potential significances within the plays, and I hope to illustrate for you later, but I would no longer be so prescriptive or so rigid. And, indeed, I now believe that ancient Greek actors were already in the fourth century BC beginning to stage the plays in ways that were significantly different from the original first performance.

The fourth-century BC was, indeed, the first chapter in the long and multifarious story of what we now know as the «Reception» of ancient drama. Reception-studies ask what has been made out of the creative works of the past; how have they been reworked and recycled, and made anew over time? What do they mean to each changing era? This has been a growing interest of mine since that initial period when I was occupied with the more philological and historicist approach.

And, again, it was a visit to Greece was crucial for me: this time to Delphi. In 1985 the European Cultural Centre of Delphi organized a hugely ambitious international festival of performances of Greek plays and their modern renewals. I think I owed this eye-opening invitation to the enterprise of Theodoros Terzopoulos; and I came in the inspiring company of Tony Harrison, who I had got to know through the London National Theatre *Oresteia* in 1981. Other participants included, I remember, Heiner Mueller, Tadashi Suzuki, Eugenio Barba and Robert Wilson. I saw memorable performances from Japan, the old East Germany, the United States; and, not least, I saw the *Theatro Technis* of Karolos Koun. It was also there in 1985 that I first met two wonderfully creative people with whom I have remained in touch with as friends and collaborators: Dionysis Fotopoulos and Lydia Konioridou.

In many ways it was that meeting at Delphi that led to my television series *Greek Fire*, to the foundation of the Archive of Performances of Greek and Roman Drama at Oxford, and to the European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama (ARCNET). This Network was more directly the fruit of my meeting in 1992 (at Komotini in fact) with the youthful Platon Mavromoustakos, then a junior member of the Dept of Theatrologia here in Athens. Our first European gathering was held in 1997; and we have also run regular and highly successful Summer Courses at Epidaurus between 2002 and 2011—I very much hope we shall be able to revive them before long, and so be able to continue to train the next generation of scholars both in Classics and in Theatre Studies together.

There have, of course, been other strands to my work over the years. I have, for example, written a book on the *Iliad*; and I have worked on the reception of Homer in modern poetry in English. I have also been much occupied with the interactions between ancient Greek vase-painting and the theatre, both tragic and comic. This means especially the vase-paintings produced in the Greek cities in the West, Megale Hellas and Sicily. And, most recently, I have been trying to become a translator of Greek poetry into English verse, especially of tragedy. I have tried to translate, not into pedestrian or everyday prose, but into a verse and diction that bring out something of the musicality and the colour of the original plays. And, naturally, I very much hope that my translations will, in due course, be performed.

\*\*\*\*\*

But, for the remainder of this talk, I should like to return to the subject of the inbuilt theatricality of tragedy, especially of Sophocles, whose plays I am currently translating. And let me come at this through another subject I have been recently working on: that stage of theatre-history which traces the spread of drama from Athens to the whole of the ancient Greek-speaking world, from Pontus to Libya, from Asia Minor to South Italy. This has led me to research about the troupes of professional actors, small companies who travelled from festival to festival. They are an indispensable strand in the story, even though we have so little direct evidence about them, at least from before about 300 BC. I have posed this question: who would have been the personnel in any such companies? And my provisional answer is that they would be led by a celebrity protagonistes, and there will have been two other actors, and, I think, a *koryphaios* to take on the speaking parts of the chorus. Also there will have been, in all probability, a musician and a stage-manager—a *skeupoios*. The importance of this function in the ancient theatre tends to be underestimated, I think (possibly in the modern theatre as well!). We know that the *skeupoios* made the masks; and he presumably also manufactured or procured the portable props—the *skeue*—and, for the travelling companies, at least, any stage-objects of any kind that were not part of the permanent equipment of the host theatres.

So I have been looking at the relevant vases, almost all, as I said, from Megale Hellas and Sicily, and dated between 410 and 310 BC: what do they suggest were the most frequently employed stage-properties? And their evidence is quite revealing. The two most conspicuous are swords and altars. This is, of course, in keeping with tragedy as concerned with conflict and violence; and with the inscrutable gods. Other frequently occurring portable props include the *skeptron* (the staff of authority), wreaths and travelling hats. Less common, but striking when they do occur, are caskets, letters, bows and babies. Among the larger objects that are found occasionally are thrones, couches, tripods and tombs. And tombs are a reminder that, in a real sense, the corpse, the dead body (*nekros*), is a quintessential physical object in tragedy. Indeed I would maintain that the distressing emotion of seeing the corpse on stage, followed eventually by seeing the actor of that role alive again, and receiving applause, is a central element in the audience's experience in the tragic theatre. (But that is another lecture!)

I shall now go on to suggest how theatrical practicalities of this kind may feed back into literary interpretation. While translating Sophocles, it has struck me that it would be instructive to ask what props, in each play, he, the poetes and director, might have asked his *skeupoios* to make. In some cases it almost seems as though Sophocles has constructed the play around a highly emblematic stage-object. Most obviously, for example, there is the sword in *Aias*; also the body of *Aias* himself with the sword buried in it—that body is there at the centre of the stage all the way from his death until the end of the play. In *Electra* there is, of course, the famous urn, symbol of both grief and deceit. And, again, the corpse of *Clytemnestra* in the final scene, simultaneously embodying revenge and deceit. In *Philoctetes* there is the bow, a potent object which still carries the power and values of an older generation of heroes. But as well as the bow, there are the horrible, stained bandages around *Philoctetes*' infected foot, the trauma that is somehow inextricably associated with his special power.

Those are all plays in which significant props leap out at you, so to speak. But I have also found it revealing to ask this same question of *Oedipus Tyrannos*, a play where there are no such obvious answers. Indeed there are surprisingly few props called for; and I suggest that this is directly related to the way that the play is so much taken up with reconstructing and envisaging the past. The only two obvious orders to place with the *skeupoios* are the symbols of the suppliants in the opening scene, and *Oedipus*' bloody face with its gouged-out eyes in the closing scenes. Not surprisingly, modern designers have found both of those offer challenging material for them to work with.

There is, however, one small thing from the past that is so vividly evoked in the play that it becomes a kind of «ghost prop»: I mean the creature that goes on four legs in the morning. The baby *Oedipus* is first brought to life, so to speak, when *Iokaste* illustrates why prophets and oracles do not have to be taken seriously. Her husband *Laios* received a prophecy that he would be killed by the son he had with her. But, she says:

As for the child, it was not three days old from birth  
when he attached its ankle–bones together,  
and put it into someone else’s hands to cast out  
on a trackless mountainside.

That helpless little baby is not brought to mind again until the old shepherd from Corinth tells Oedipus how he had taken the infant from the mountain of Kithairon back to his home–town of Corinth; and how he had himself been given him by a shepherd from Thebes, a slave of Laius. This is enough to make Iokaste realize the truth; but it only serves to make Oedipus even more obsessive in the search for his origins.

Once the old shepherd of Laios has arrived, the «memory–baby», the «ghost–baby», is revived with a poignant and ironic vividness in this dialogue:

Old slave of Laius

Yes, that’s all true–although it was long, long ago.

Old Corinthian

Tell me, then, do you remember giving me  
a baby boy to foster and bring up as mine?

Old slave of Laius

What’s that? What makes you ask me that?

Old Corinthian (indicating Oedipus)

This is him, my old friend–  
he is the man who was that little babe.

ὄδ’ ἐστίν, ὦ τᾶν, κείνος ὃς τότε ἦν νέος.

That line, delivered with a kind of burst of delight, is actually a disaster–it is the key missing–link that joins up the story of the past of Oedipus. It reconstructs the way that all those years ago the fate of the baby was passed from one pair of hands to the other. It might even be effective to reenact that moment on–stage by the positioning of Oedipus between the two men who, years ago, passed on his life.

ὄδ’ ἐστίν, ὦ τᾶν, κείνος ὃς τότε ἦν νέος.  
The survival of that child will provoke further bitter memories and recriminations. As he realizes the truth, Oedipus asks the old shepherd, was it Iokaste herself–his mother–who gave the little baby over to him to dispose of it? «Yes, it was». Then:

Oedipus

Why did you pass it over, then, to this old man?

To this the shepherd replies:

OT 1178

κατοκτίσας, ὦ δέσποθ’

I did it out of pity, master;

I supposed that he would take the babe  
to where he came from, to another land.

There is something terrible, something deeply «tragic», about the way that it was an act of kindness, an act of pity for a helpless baby, that has led to these disastrous consequences.

And Oedipus, after he is blinded, even curses the old man for saving him:  
I curse whoever he may be  
took the harsh fetters from my baby

ankles, saved me from fateful  
extinction—I'm not grateful.  
ὄλοιθ' ὅστις ἦν....

This is tragedy at its most dark. Pity is generally regarded as a beneficial emotion: after all, tragedy depends on pity being felt by its audience in order to have its effect—an audience-member who refuses to pity will not be able to appreciate tragedy. Oedipus' curse is not a declaration from Sophocles that pity is, in the last analysis, a mistake: far from it, what it says is that occasionally, we hope rarely, human life can go horribly wrong, and in such terrible circumstances; even pity may not rescue, at least not in the short term. But we—most of us most of the time—are fortunate enough to be able to experience pity as a positive impulse in human life. And not least in the microcosm of the theatre. We do not curse the old shepherd for feeling pity. It was only human to feel pity, even though in this case it was a link in a tragic story.

I hope that I have managed to convey with this illustration some idea of how theatricality is indivisible from meaning in ancient Greek Tragedy; and how to think in terms of performance, both ancient and modern, helps to release its inherent power. I shall conclude with a less dark quotation from Sophocles. Do you remember what Oedipus says to his daughters in OC when they are parting company for the last time? This is after he had led everyone offstage (the Minotis moment!), and it is reported by the messenger, who retells Oedipus' words:

«My children, from this day your father is no more;  
my whole existence has come to its end,  
and you no longer need to bear the weary task  
of looking after me. It has been harsh, I know,  
but there is one small word erases all these sufferings:  
and that is 'love'. For you could never have had  
deeper love than from this heart.

ἀλλ' ἐν γὰρ μόνον  
τὰ πάντα λύει ταῦτ' ἔπος μοχθήματα.  
τὸ γὰρ φιλεῖν οὐκ ἔστιν ἐξ ὅτου πλέον  
ἢ τοῦδε τὰνδρὸς ἔσχεθ'

Even in hard times we have a great resource: the human ability to love: one small word: τὸ φιλεῖν.

I thank you for your philia.